

Florian Nelle

Roberto Arlt y el gesto del teatro

Al morir el 26 de Julio de 1942, Roberto Arlt dejó dos obras inconclusas: una pieza de teatro casi terminada, *El desierto entra en la ciudad*, y la fórmula para la gomificación de medias femeninas que había desarrollado en el transcurso de una laboriosa investigación experimental.¹ Este hecho caracteriza los dos espacios en los que hacia el final de su vida Arlt invertía su energía creadora. Desde que asistió en 1931 a la puesta en escena de un capítulo de *Los siete locos*, dirigida por Leónidas Barletta, y desde que un año después su primera pieza, *Trescientos millones*, fue llevada al escenario del *Teatro del Pueblo*, Arlt empezó a dedicarse con cierta exclusividad a este medio. Según recordaba su amigo y socio Pascual Nacaratti en 1945, se trataba de una decisión deliberada. “Él ya no quería hacer novelas, sino teatro. Me lo confió más de una vez” (en: Castagnino 1964: 16-17). De igual manera, al final de su vida Arlt estaba obsesionado con la idea de hacer fortuna como inventor. Él esperaba que el procedimiento destinado a impedir el punto corrido, patentado después de una extensa experimentación con diversas soluciones de goma,² llevaría la industria de la producción de medias a la ruina económica y le permitiría a él amasar una fortuna. Y como si se tratara de subrayar la relación entre laboratorio y escenario Arlt fundaba su sociedad para el perfeccionamiento y distribución de dicha invención junto con un actor del mismo teatro que llevaba sus obras a la escena. Mientras que Arlt hacía sus experimentos en su laboratorio en Lanús, Nacaratti se encargaba de buscar socios para financiar el proyecto. El inventor Arlt, que manejaba auto-claves, soluciones de goma, botellas de oxígeno y el modelo de una pierna de mujer, presentaba un espectáculo que no carecía de cierta afinidad con los protagonistas tragicómicos de sus novelas y obras de teatro. Pero el parentesco más obvio entre los experimentos teatrales que Arlt ponía en escena tanto en el laboratorio como en el teatro reside en su falta de consecuencias. El procedimiento para impedir el accidente del punto corrido en las mallas no fue nunca industrializado, no solamente porque resultaba estéticamente deficiente —según los contemporáneos las medias vulcanizadas tenían el aspecto de botas de bombero—, sino porque las

¹ Este trabajo debe sugerencias bibliográficas importantes a Beatriz Trastoy.

² Hay afirmaciones contradictorias sobre la fecha de la patente. Larra (1968: 122) menciona el 12 de enero de 1942, Sarlo (1992: 60) el 17 de Octubre de 1934.

medias de nylon, que fueron comercializadas en 1940, se convertían en un artículo desechable.

De manera similar, el impacto del autor dramático Roberto Arlt fue desilusionante. En tanto novelista Arlt pertenece a los autores más leídos y discutidos de la literatura argentina. El autor dramático, en cambio, pasa más bien desapercibido y es hasta desdeñado. A Julio Cortázar le parecía prescindible la lectura de las obras de teatro de Arlt y Adolfo Prieto interpretaba esas obras como una señal de la decadencia artística de un escritor que al final de su vida había sucumbido a las presiones socio-culturales que él había atacado en sus primeras obras (Prieto 1978: XXX). Es cierto que Arlt es considerado dentro de la historia del teatro argentino, como el escritor dramático más importante del nuevo *Teatro independiente* de los años treinta.³ Pero cuando se trata de llevar sus figuras al escenario, se recurre frecuentemente a la novela *Los siete locos*. Así sucedió en 1981 cuando en protesta contra la política cultural del Ministerio de Educación se creó el *Teatro abierto* y Rubens Correa y Javier Margulis pusieron en escena una versión de *Los siete locos*. Lo mismo sucedió en el Festival del Teatro de las Culturas del Mundo de Berlín, en 1999; allí fueron figuras de esta novela las que los artistas argentinos llevaron a las tablas. Es una ironía de la historia que un escritor que, según sus propias palabras, se dedicó en los últimos años de su vida por entero al teatro, en los momentos cruciales de la historia del teatro sea llevado a las tablas como autor de novelas. Uno tiene que preguntarse necesariamente por las razones de esta decisión de Arlt. ¿Por qué el teatro? La novela *Los siete locos* lo había consagrado como autor, la columna diaria le garantizaba ingresos continuos, si bien no muy grandes, al mismo tiempo que cierta fama local. Entonces, ¿por qué un escritor le da la espalda a la novela, es decir, al medio que desde finales del siglo XIX decidía en gran medida sobre la consagración de un autor?

La causa no puede ser buscada en posibles intereses económicos. El *Teatro del Pueblo* se ubicaba en la tradición de los intentos de crear un teatro vanguardista explícitamente no comercial en Buenos Aires. Estos intentos se remontaban hasta mediados de los años veinte. En 1925 Sandro Piantanida había escrito un manifiesto propugnando la creación de un teatro artístico según el ejemplo de Craig, Georg Fuchs, Meyerhold y Stanislawski. El argumento que explicaba esta mezcla de autores y tendencias era la consabida “nueva sensibilidad” tan característica del pro-

³ “Roberto Arlt, fué [sic], por antonomasia, el autor del movimiento independiente” (Ordaz 1957: 228).

grama martinfierrista. Para el público en general, esta institución así imaginada carecería ciertamente de interés. Justamente por eso se trataba de crear un teatro experimental para la élite artística e intelectual de Buenos Aires.

“¿Creéis que la parte más elegida de la población de una ciudad moderna pida a la escenografía inspiraciones y sensaciones más complejas y elevadas que las que contentan a la masa del público? Ciertamente es que la parte más bella e interesante de la producción teatral moderna, aquella que pudiera llamarse ‘Teatro de Poesía’, no aparece y no puede aparecer en los escenarios de nuestros teatros actuales. Por esto en cada centro intelectual de algún valor nacieron y tienen vida los teatros de arte. [...] Nada por el estilo existe hoy en Buenos Aires” (Piantanida 1995: 111).

Manifiestos y artículos parecidos volvieron a aparecer en los años siguientes. “Es lamentable”, afirmaba Vicente Martínez Cuitiño en 1929, “que una ciudad de dos millones de habitantes, que es algo así como el centro artístico de Suramérica, carezca de un teatro experimental” (cf. en Ordaz 1957: 202). El *Teatro del Pueblo* de Leónidas Barletta representaba un intento de llenar este vacío sin darle crédito a las exigencias elitistas de *Martin Fierro* (Ordaz 1957: 207). Barletta consiguió establecer un teatro relativamente exitoso. En 1937 logró mudarse al viejo *Teatro Corrientes* y por un momento el intento de hacer accesible un teatro moderadamente vanguardista a un público más amplio pareció coronado de éxito. Sin embargo, la distancia, más o menos deliberada, frente al teatro comercial y por lo tanto frente a la gran mayoría del público resultó insuperable. Arlt lo tuvo que experimentar en un breve y decepcionante interludio de 1936, cuando su pieza *El escritor y sus fantasmas* fue puesta en escena en el *Teatro argentino*. “Cuando más fielmente trata el autor independiente de expresar su realidad teatral”, anotó Arlt en 1941, “más lejos se sitúa del teatro comercial” (Ordaz 1957: 234). ¿Pero cómo se compagina esta renuncia a un público más amplio con las burlas sobre el carácter anacrónico de la *Sociedad argentina de escritores*? Cuando en 1929 esta sociedad estableció su secretaría en un museo, Arlt comentó maliciosamente que era el lugar adecuado para escritores como Borges que escribían exclusivamente para el uso propio (Arlt 1995: 160-162). Fue precisamente en contra de esta estética alejada del público y de la vida actual que Arlt esbozó su famoso programa de una producción literaria rápida, irrespetuosa y con la eficiencia brutal de un “cross” a la mandíbula” (Arlt 1978: 190). ¿Sería cierto, entonces, que al moverse hacia el teatro Arlt adoptó el programa estético elitista que había rechazado como novelista? Y si no,

¿cómo se explica la fascinación por un medio que no llegaba a un público más amplio?

Quizás la respuesta a esta pregunta se encuentre en el gesto del teatro, así quisiera denominarlo, tomando libremente el término de la ensayística fenomenológica de Vilém Flusser. ¿Cuál es el modo específico del teatro de trabajar y producir realidades? ¿Y qué está —en el sentido más literal de la palabra— en juego? ¿Cuál es, finalmente, la relación entre este gesto del teatro y la obsesión de Roberto Arlt por la invención y el experimento?

El cine y la “época del hombre sombra”

El gesto del teatro no existe fuera del tiempo y del espacio. Y en 1930 el teatro se situaba no sólo frente a la literatura sino sobre todo en una tensión competitiva con el cine, un nuevo medio que parecía armado de una potencia avasalladora. El cine suscitaba temores y esperanzas que superaban largamente la eficiencia real de la innovación técnica. Según críticos de clase media, era un narcótico que amenazaba la estabilidad del orden moral. Los artistas y literatos europeos en cambio lo veían como un medio que facilitaba la reconstitución de una visión animista del mundo, como una promesa de redención de la racionalidad de la letra. En los Estados Unidos, por su lado, el nuevo idioma era festejado como el principio de una nueva época en la que la confusión babélica de la humanidad iba a ser superada bajo el imperio benevolente de una *Pax americana made in Hollywood*. En este contexto no puede sorprender que Roberto Arlt no dejara lugar a dudas en cuanto a la importancia que le daba al nuevo medio. Ya en 1930 Arlt había llegado a la conclusión de que el cine contribuía a la formación de una nueva psicología que ponía en tela de juicio los valores morales tradicionales. El cine alcanzaba a un público de personas que jamás hubieran recurrido a un libro impreso y creaba deseos que destruían códigos familiares y sociales hipócritas.⁴

Pero esta eficiencia mental y psicológica mostraba, a la vez, el carácter alienante del nuevo medio que permitía la reproducibilidad técnica de la “imaginación plebeya” (Arlt 1968: I, 87) sin exigir un esfuerzo intelectual o imaginario por parte del espectador. En una serie de notas irónicas Arlt se deleitó en describir las consecuencias de este consumo pasivo de un

⁴ “El cine está realizando una tarea revolucionaria en estos pueblos atrasados, donde un comerciante en libros se moriría de hambre. Por otra parte hay poco dinero para comprar libros, y la lectura requiere una imaginación cultivada, innecesaria ante el espectáculo cinematográfico” (Arlt 1997: 109).

mundo ideal, de los “negocios de imaginación” (Arlt 1968: I, 58). Ahí está la mujer que gracias a un consumo excesivo de películas de amor se da cuenta de la “monotonía de la vida matrimonial” (Arlt 1997: 80) y engaña al marido. “He conocido muchas señoras casadas muy tranquilas”, le hace decir a una lectora posiblemente ficticia de sus notas, “que al cabo de un año de ir al cine, lo miraban al esposo, como diciéndole: ‘Ramón Navarro fumaba con más elegancia que vos’” (Arlt 1997: 82). El mundo ficticio de la pantalla, que los desempleados consumen como un narcótico, se extiende a las instituciones relacionadas con el nuevo medio y fomenta sueños de ascenso social y económico. Están las madres que ven a sus hijas como futuras estrellas del cine, las academias dudosas que prometen una formación eficiente a los que quieren hacer fortuna como guionistas y directores, y el mismo Arlt se convierte en objeto de una farsa destinada a buscar apoyo económico para un proyecto de película fraudulento (Arlt 1997: 56, 62, 68). Entonces, el cine muestra el carácter ficticio de los valores sociales al cual se ven sometidas las figuras arltianas. Más aún, el cine muestra el modo de producción de estas ficciones sociales. No asombra, por lo tanto, que este modo de producción cinematográfico se convierta en *Los siete locos* en cifra de la falsificación historiográfica. “Los sucesos humanos”, dice Barsut, “no se pueden arreglar con frases. No son como las películas, que un técnico revisa y deja de ellas lo que está estrictamente bien. Yo soy un hombre de carne y huesos. Con necesidades y principios. Mi drama le estoy hablando de mi drama” (Arlt 1978: 365). Sin embargo, el drama de Barsut demuestra todo lo contrario. En el ambiente apocalíptico de la gran ciudad gobernada por el imperio de los medios de comunicación, las historias de los hombres se someten al mismo tratamiento que las películas. Son materia prima para un montaje oportuno. Mientras Erdosain se convierte —inocentemente— en asesino, Barsut es contratado por una empresa cinematográfica para rodar el “drama de Temperley”.

Es significativo que el drama del “hombre de carne y hueso” sea desplazado por “la lógica de la película”. El cine encarna todas las tendencias alienantes de la modernidad. Esto es corroborado por la fugacidad de los valores que crea. Una estrella festejada, como Rodolfo Valentino, puede de un instante al otro pasar al olvido completo (Arlt 1997: 118). Esta producción constante de ficciones fugaces, carácter de la modernidad representada emblemáticamente por la máquina productora de sueños Hollywood, convierte al hombre en “una sombra de hombre, a la manera del cinematógrafo” (Arlt 1978: 55). El cinematógrafo sería, entonces, el medio de “la época del hombre sombra”, mencionado por Arlt

en sus novelas, obras de teatro y cartas de amor.⁵ “El hombre de carne y hueso”, se dice en *El escritor y sus fantasmas*, “es sobre la tierra un fantasma tan vano como la sombra que se mueve en la pared” (Arlt 1968: I, 128). Sin embargo, y paradójicamente, son estas sombras en la pared las que pueden hacer visible al hombre en su totalidad. El arte mímico de Emil Jannings, por ejemplo, trasciende los límites de la pantalla superficial y hace visibles las pasiones y locuras humanas en todos sus matices (Arlt 1997: 54). Así, según Arlt, Jannings se convierte en el Dostoievski de la pantalla, y Charlie Chaplin, por su parte, renueva el arte de Shakespeare, logra conmocionar a los hombres de todas las edades, clases y países del mundo. Resulta que el medio que produce y representa la alienación de la época hace visible a la vez al “hombre de carne y hueso”. Entonces, ¿cómo se sitúa el teatro frente a esta paradoja?

El gesto del teatro

En primer lugar, a Roberto Arlt no le queda ninguna duda de que el teatro ha perdido una de sus funciones sociales básicas. “El cine ha suplantado al teatro en su función de Escuela Práctica de Vida” (Arlt 1997: 20). No se trata, por cierto, de una observación muy original. Ya en 1926, para dar sólo un ejemplo, se podía leer en *Martín Fierro* que “el cine representa ante todo el advenimiento de un arte mecánico que substituye lentamente al teatro, así como el fonógrafo y la radio acabarán un día con la música” (Hurtado 1995: 267). En Europa la fuerza aparentemente avasalladora del cine llevó a una redefinición del teatro poniéndose el acento ya no en el drama sino en la puesta en escena. El momento irrepetible y fugaz de la puesta en escena y la presencia corporal del actor sobre las tablas se convirtieron en los rasgos definitorios que delimitaban el teatro y que lo distinguían tanto de la película cinematográfica como de la palabra impresa (Fuchs 1909). Ellos prometían ser a la vez un antídoto contra el imperio de la razón instrumental representado por la escritura y contra el carácter alienante de la modernidad representado por el cine.

⁵ Véase este pasaje de las cartas de amor recopiladas por Larra: “Nos sentimos fantasmas porque la verdad es que al no cumplir con nuestro destino natural sobre la tierra, nuestra presencia sobre la misma no se explica. [...] Pregunta: ¿No estaremos en una etapa de evolución animal, que en el futuro, hombres más evolucionados definirán como la Edad de los Hombres-Sombras? Hombres que cargan su sexo como un castigo, porque no encuentran correspondencia ni ellos están capacitados para obtenerla. Edad de angustia, de atonía, de estupor; la sombra va a la oficina, la sombra come, la sombra duerme, la sombra mira triste a la otra sombra, va, viene [...]” (Larra 1986: 140).

Entonces, la teatralidad por un lado se definía en términos específicos del medio. Pero en una segunda línea de interpretación aparecía un modelo distinto que había sido desarrollado por Evreinov. Recurriendo a una noción más amplia del teatro, proveniente de los siglos XVI y XVII, la noción de teatralidad era definida en términos de momentos y procesos sociales de marcadas características espectaculares: juicios, ejecuciones u otro tipo de puestas en escena públicas. El gesto del teatro remitía, por lo tanto, a la presencia real y aurática del cuerpo en el escenario y al carácter teatral de la sociedad en general que convertía al teatro en medio predestinado para la representación de procesos sociales (Fischer-Lichte 1992; Pearson 1987). En el cruce de estos dos momentos residía la fascinación que el teatro ejerció sobre Roberto Arlt. Ella se explica, por una parte, por la dramática de Pirandello que retomaba la temática del teatro en el teatro —y cuya influencia en la Argentina de los años veinte es considerable (Troiano 1974; Pelletieri 1997)—, por otra, por la fascinación de ver las figuras de sus propias novelas transformadas en seres de carne y hueso en las tablas del teatro del pueblo.

Como medio, el teatro parece realizar lo que los protagonistas de Arlt andan buscando: presencia, ya que las piezas de Arlt así como sus novelas ponen en tela de juicio el problema de la autenticidad. Ella se encuentra más allá de la esfera de las ficciones sociales, más allá del valor de cambio que rige todas las relaciones sociales y que tiene su representación material en el dinero. Así la “prueba de amor” requiere, en la obra de título homónimo, el incendio de una bañadera llena de billetes en presencia de la novia, porque sólo así se puede comprobar que el amor de ella es verdadero y está libre de intereses económicos. La novia pasa la prueba, pero el novio fracasa. Cuando éste le declara que por tratarse de un mero examen él no quemó su fortuna sino un montón de billetes falsos, ella da por terminada la relación, ya que él mismo no ha logrado sustraerse a la ficción social del dinero. El novio no se ha dado cuenta que dinero siempre es moneda falsa.⁶ “Ha terminado la comedia, Güinter. Sos un hombre..., un hombre como todos...” (Arlt 1968: I, 40).

Como el dinero la sexualidad opera también como valor de cambio. Así una de las razones inmediatas por las que el escritor asesina a su esposa en *El fabricante de fantasmas* es el rechazo sexual por parte de ella. Ella se niega a tener relaciones sexuales con él hasta que no haya conseguido un empleo regular y le pueda devolver los favores recibidos en

⁶ Para el tema de la moneda falsa en Arlt véase el ensayo de Josefina Ludmer (Ludmer 2000).

términos económicos y de reconocimiento social. El valor de cambio es ubicuo. Aun cuando el dinero es lo que sobra, los sueños que permite realizar se caracterizan por una alienación extrema, ya que se trata en ellos de fragmentos de un imaginario colectivo perfectamente reproducible. Y ese mundo de la “imaginación plebeya” también está sometido al valor de cambio. Así cuando Rocambole le devuelve los 300 millones de la herencia extraviada a la sirvienta le pide un recibo. “Ésta es una operación comercial. Yo le entrego a usted trescientos millones y usted me firma recibo. No salgamos después con que yo no le he entregado...” (Arlt 1968: I, 70). El héroe necesita pruebas palpables de su virtud que constituye su capital simbólico acumulado a través de los cuarenta volúmenes de novela que él protagoniza. Las buenas acciones del héroe son la mercancía, ellas le dan su fama literaria.⁷

En última instancia la literatura misma muestra también este carácter fantasmal e inauténtico de las ficciones sociales. Según Arlt, la crítica teatral nunca refleja la opinión del crítico (Arlt 1995: 169-170). Y cuando se habla de literatura nacional es poco menos que obligatorio recurrir a una panegírica de lugares comunes (Arlt: 1991: 2, 245-246). Esto explica la preferencia que Arlt tiene por la “sinceridad brutal”, uno de los elementos claves de su propio discurso. También explica en parte su afán de eliminar la diferencia entre producción y recepción de sus escritos. En una nota al final de *Los lanzallamas* Arlt menciona con cierto orgullo que los últimos capítulos fueron escritos cuando los primeros pliegos ya habían salido de la prensa (Arlt 1978: 394). Parece que se trataba de concentrar producción, difusión y recepción en un solo momento. Este intento de eliminar todo tipo de mediación caracteriza también el intento de establecer un diálogo —aunque sea ficticio— con los lectores de las *Aguafuertes*. Entonces, ¿no sería tentador interpretar la dedicación creciente al teatro como una fuga de la literatura? ¿Como un intento de captar la literatura en un momento de presencia absoluta? Ya que sólo en el teatro el autor se enfrenta a sus figuras convertidas en seres reales, porque sólo en el teatro él puede presenciar la recepción de su obra en vivo; sólo ahí se convierten los “fantasmas del escritor” en “hombres de carne y hueso”. Llama la atención que Arlt haya tematizado este proceso de transubstanciación teatral: sea que la sirvienta en *Trescientos millones* se en-

⁷ “Usted no va a comparar la despreciable e innoble cantidad de trescientos millones con cuarenta tomos. Trescientos millones los tiene cualquier salchichero enriquecido, cualquier tendero de Nueva York, cualquier analfabeto australiano... pero cuarenta tomos..., no me indigne señorita” (Arlt 1968: I, 70). Véase Ricardo Piglia (1973).

frenta a las figuras de su propia imaginación, sea que el escritor de *El fabricante de fantasmas* es perseguido por las figuras de sus piezas. En última instancia, lo que Arlt reproduce ahí es la experiencia inicial de su carrera como escritor dramático, cuando Leónidas Barletta lo llevó a ver a Erdo-sain en el *Teatro del Pueblo*.

El medio es el mensaje, podría pensarse. Por lo menos en el nivel del arte, el teatro realiza lo que las figuras de Arlt buscan: crea un espacio de presencia. Pero el teatro no puede sustraerse a la ley de la ambivalencia que impera en el universo de Arlt. Así como el cine —el medio alienado por excelencia— crea momentos únicos de presencia, así también el teatro muestra la rigidez absurda del reparto de papeles dentro de la comedia social. Para ponerla de manifiesto Arlt recurre a la técnica pirandelliana del teatro dentro del teatro. Una y otra vez las figuras de sus piezas entran en conflicto con la imagen estereotipada de sus papeles. Así la Susana de *Saverio el cruel* se queja del pastor que aparece en la escena sin la tradicional flauta de Pan (Arlt 1968: II, 46), y la sirvienta de *Trescientos millones* discute con el galán de sus sueños, que se ha materializado en la escena, sobre cómo ha de representar su papel de amante (Arlt 1968: I, 75). *Saverio el cruel* pone explícitamente de manifiesto cómo estos mundos ficticios de la comedia social se han petrificado hasta el punto de convertir la comedia en tragedia. Unos jóvenes aburridos de clase media alta deciden pasarse el tiempo tomándole el pelo a Saverio, un mantequero supuestamente ingenuo. Le hacen creer que Susana, una hermana de ellos, está loca y que para curarla habría que seguirle su juego representando una comedia en la que a Saverio le corresponde la parte del dictador cruel perseguidor de Susana. De menor importancia es que al final de la pieza Susana resulta estar loca de verdad. El centro de la obra muestra la identificación creciente de Saverio con el papel que ha asumido. De un general de opereta con espada y uniforme se convierte poco a poco en un dictador moderno a lo Hitler y Mussolini que considera la compra de armas en cantidades mayores y que compone sus discursos a base de lugares comunes de la propaganda fascista y nazi. Del mismo modo que Saverio, que en un primer instante no es más que un títere, así también la puesta en escena, proyectada inicialmente como mera “burla brutal” (Arlt 1968: II, 42), cobra una dinámica propia aparentemente incontrolable. Cuando Saverio descubre la guillotina a los participantes de la comedia social, la “fábrica de mentiras” (Arlt 1968: II, 40) amenaza convertirse en realidad. Las alusiones a Hitler y Mussolini son explícitas; la profe-

sión de Saverio remite, por lo demás, a uno de los lugares comunes de la propaganda nazi, la frase “Butter zu Kanonen”.⁸ “Se toma el poder por quince días y se queda uno veinte años” (Arlt 1968: II, 60), esta afirmación de Saverio explica el mecanismo de la dictadura que una vez establecida no puede ser abolida.

Pero la constelación alegórica de esta pieza también remite a la Argentina contemporánea. Esto lo señala la fecha del estreno, el 6 de septiembre de 1936, en que se cumplen exactamente seis años del golpe de Uriburu. Pero Saverio no es sólo representación abstracta del dictador moderno, también encarna la figura del inmigrante italiano tal como fue representada en el grotesco criollo de los años veinte (Golluscio de Montoya 1998). Y es este papel el que se le adjudica en la farsa puesta en escena para diversión de los jóvenes aburridos de clase media alta; sólo que en este caso el inmigrante prototípico le da una vuelta inesperada a la comedia. De esta manera el reparto de papeles y la consiguiente estratificación social, petrificada en obras literarias y teatrales, son cuestionadas en función de posibles consecuencias políticas. Retomando la hipótesis de que el teatro de Arlt se sitúa en el cruce de la presencia corporal y auténtica del actor en la escena, por una parte, y de la posibilidad de representar la comedia social, por otra, podríamos concluir que el gesto del teatro en Arlt descansa en la capacidad propia de la escena de facilitar la experiencia inmediata y auténtica de procesos sociales alienantes. Pero ¿qué tiene que ver esto con los experimentos a los que Arlt se dedicaba?

El bricoleur

Las piezas de Arlt son quizás, aún más que sus novelas, combinaciones de materiales muy heterogéneos. Es entre otras causas por esto que recurre a la variante del grotesco criollo. El grotesco le permite la combinación de lo dispar. Sólo en este género puede aparecer un mantequero que sueña convertirse en dictador moderno contemplando una guillotina en su pieza de hotel. De citas y fragmentos, que Arlt somete a un proceso de *bricolage* de lo más irrespetuoso, él construye un muestrario de las deformaciones sociales. Y en las rupturas entre los elementos dispares hace emerger la hipocresía y la teatralidad de la realidad social. Es esta dedicación al *bricolage* la que remite el escritor dramático al inventor.

⁸ Sobre los contextos nacionales e internacionales de la obra véase el trabajo excelente de Eva Golluscio de Montoya (Golluscio de Montoya 1998).

En los años treinta la figura del inventor no es menos anacrónica que la del escritor de teatro. Así como el teatro contrapone el hombre de carne y hueso a la sombra mecánicamente reproducible del cine, la figura del inventor perpetúa la idea de un hombre que controla toda la maquinaria de la modernidad. Se trata, pues, de una visión completamente anacrónica. Lo demuestra el ejemplo del mismo Edison. A partir de los años noventa del siglo XIX el “Wizard de Menlo Park” —cómo se lo llamaba después de la invención del fonógrafo— figuraba sobre todo como proyección imaginaria del *self-made-man*, ese fantasma colectivo que servía para definir la nación norteamericana en la era de Theodore Roosevelt. Sin embargo, las innovaciones técnicas de Edison no se debían a la fuerza creadora de un individuo prometeico, sino que eran el resultado de una verdadera industrialización del pensamiento por parte suya. Las innovaciones técnicas reales de Edison fueron, a partir del 1900, mínimas en relación a la fuerza creadora que se le adjudicaba.

La figura del inventor que cambia el mundo trabajando en su laboratorio formaba parte del imaginario colectivo del Buenos Aires de los años veinte y treinta, y ella repercute en la obra de Roberto Arlt. En su elaboración de la figura del inventor Arlt también pone, sin embargo, de relieve un aspecto completamente distinto y que tiene poco que ver con la idea del inventor prometeico. En su aguafuerte sobre el “paraíso de inventores” (cf. en Sarlo 1992: 92), que es nada menos que un depósito de chatarra, cobra forma la figura tragicómica del inventor que carece de medios para hacer realizar sus inventos por profesionales y especialistas y que trata de concretizarlos con lo que encuentra entre los desechos de la gran ciudad. Practica el *bricolage* en el sentido de Lévi-Strauss, es decir, trabaja no a partir de materias primas sino en base a la recolección de residuos y desechos de la producción cultural (Lévi-Strauss 1968: 32). No es casual que este modo de *bricolage* esté tan presente en la cultura de la época. Él señala que los hombres se ven frente a una multitud creciente de cosas que sacadas de su contexto original cobran un aspecto extraño e indomable, por no decir salvaje. De estos fragmentos enigmáticos y jero-glíficos, como diría Benjamin, de una modernidad apocalíptica, el *bricoleur* construye mecanismos aparentemente funcionales, pequeños mundos acogedores que representan el sueño de una cultura hecha a la medida del ser humano que la habita: el ejemplo más perfecto de este modo de bricolaje utópico se encuentra en la película *The Navigator*, en la que Buster Keaton, al encontrarse solo en un trasatlántico en medio del océano, se ve forzado a apropiarse del monstruo indomable de acero, sinónimo de la modernidad tecnológica, de un modo muy particular y personal,

convirtiendo las calderas en camas y construyéndose mecanismos tan complicados como geniales para prepararse el desayuno.

Los experimentos de Arlt son de este tipo de *bricolage* y no pueden desmentir su parentesco con la lucha contra los objetos que cobran vida propia, característica de las películas de *slapstick* de la época. El intento de encontrar un procedimiento para impedir las mallas corridas es un proyecto quijotesco que equivale, en un plano simbólico, a la lucha contra las tendencias autodestructivas de la modernidad industrial.

Quizás esto nos permita ver la obra dramática de Roberto Arlt como complemento del *bricolage* que practica en su función de inventor. No en el sentido de una relación vaga entre alquimia y teatro, investigación científica y experimento artístico, sino en el sentido de un gesto específico de *bricolage*. El autor dramático Arlt muestra en las rupturas de sus montajes el lado oscuro de la modernidad, esos aspectos que el inventor trata de cubrir con una capa transparente de goma,⁹ —para salvar lo que a pesar de todo representa la belleza de la vida moderna. Esa transparencia erótica que sólo a través de una media industrial puede invadir las calles de las grandes ciudades.

⁹ La supuesta transparencia de su capa de goma fue un motivo de orgullo especial para Arlt (cf. en Larra 1986: 125).

Bibliografía

- ARLT, Roberto (1968): *Teatro completo*, 2 tomos, Buenos Aires: Schapire.
- ARLT, Roberto (1978): *Los siete locos. Los lanzallamas*, Prólogo, Ed., Vocabulario y Cronología Adolfo Prieto, Caracas (Biblioteca Ayacucho 27) [Buenos Aires: Hyspamérica 1986, Biblioteca Ayacucho].
- ARLT, Roberto (1991) [1981]: *Obra completa*, 3 tomos, Prefacio de Julio Cortázar, Buenos Aires: Planeta / Carlos Lohlé, reimpresión (Biblioteca del Sur.)
- ARLT, Roberto (1995): *Aguafuertes porteñas*, Introducción: Rita Gnutzmann, Buenos Aires: Corregidor.
- ARLT, Roberto (1997): *Notas sobre el cinematógrafo*. Buenos Aires: Simurg.
- Castagnino, Raúl H. (1964): *El teatro de Roberto Arlt*, La Plata: Universidad Nacional.
- FISCHER-LICHTE, Erika (1995): "Introduction: Theatricality: A Key Concept in Theatre and Cultural Studies", en: *Theatre Research International* (London) 20, 85-89.
- FOSTER, David William (1986): *The Argentine Teatro Independiente*, York (South Carolina): Spanish Literature Publishing Company.
- FUCHS, Georg (1909): *Die Revolution des Theaters*, München / Leipzig: Georg Müller.
- GOLLUSCIO DE MONTOYA, Eva (1998): "Procedimientos citacionales en una farsa argentina de los años 30 (*Saverio el cruel* de Roberto Arlt)", en: Osvaldo Pelletieri (ed.), *El teatro y los días. Estudios sobre teatro argentino e iberoamericano*, Buenos Aires: Galerna: 235-243.
- HURTADO, Leopoldo (1995) [1926]: "Celuloide", en: *Martín Fierro* (Buenos Aires) 35: 267.
- LARRA, Raúl (1986): *Roberto Arlt. El torturado*, Buenos Aires: Futuro.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1968) [1962]: *Das wilde Denken*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- LUDMER, Josefina (2000): "Wahre Geschichten und Judengeschichten", en: Nana Badenberg / Florian Nelle / Ellen Spielmann (eds.): *Exzentrische Räume*, Stuttgart: Akademischer Verlag Heinz: 187-196.
- ORDAZ, Luis (1957): *El teatro en el Río de la Plata*, Buenos Aires: Leviatan.
- PEARSON, Tony (1987): "Evreinov and Pirandello: Twin Apostles of Theatricality", en: *Theatre Research International* (London) 12(2): 147-167.
- PELLETTIERI, Osvaldo (1990): "El intertexto de Pirandello en el teatro de Roberto Arlt", en: Osvaldo Pelletieri (ed.): *Cien años de teatro argentino. Del Moreira al Teatro Abierto*, Buenos Aires: Galerna, 123-127.
- PELLETTIERI, Osvaldo (1997) (ed.): *Pirandello y el teatro argentino (1920-1997)*, Buenos Aires: Galerna.
- PIANTANIDA, Sandro (1995) [1925]: "Para un teatro de arte en Buenos Aires", en: *Martín Fierro* 17, Buenos Aires: 111.
- PIGLIA, Ricardo (1973): "Roberto Arlt: Una crítica de la economía literaria", en: *Los Libros* (Buenos Aires) 29: 22-27.
- PRIETO, Adolfo (1978): "Roberto Arlt. *Los siete locos. Los lanzallamas*", en: Arlt (1978): IX-XXXIII.

RUSSI, David P. (1990): "Metatheatre: Roberto Arlt's Vehicle toward Public's Awareness of an Art Form", en: *Latin American Theatre Review* (Lawrence, Kansas) 24(1): 65-75.

SARLO, Beatriz (1992): *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*, Buenos Aires: Nueva visión.

TROIANO, James J. (1974): "Pirandellism in the Theatre of Roberto Arlt", en: *Latin American Theatre Review* (Lawrence, Kansas) 1: 37-44.